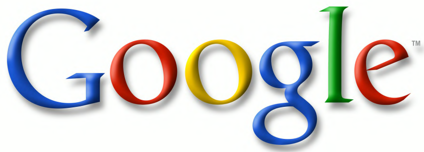



HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY

John Ford

ein Nachahmer Shakespeare's.

Inaugural-Dissertation

der philosophischen Facultät der Universität Heidelberg

behufs Erlangung der Doctorwürde

vorgelegt

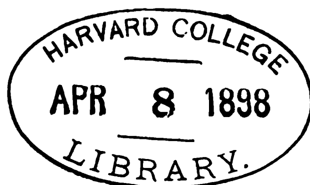
von

Max Wolff.

Heidelberg.

Buchdruckerei von J. Hörning.

1880.


HARVARD COLLEGE
APR 8 1898
LIBRARY.

Meinen Eltern gewidmet.

Von den neun uns erhaltenen Dramen Fords (viele Ford'sche Manuscripte sind durch Warburtons berüchtigte Köchin aufgebraucht worden) können zwei, nämlich „Suns Darling" und „Witch of Edmonton" für gegenwärtige Arbeit, die sich den Zweck gestellt, Fords Abhängigkeit von Shakespeare nachzuweisen, nicht in Betracht kommen, da sie mit Dekker und Webster gemeinschaftlich geschrieben worden, wodurch die Eigenthumsrechte der drei Dichter in einander fliessen. Somit bleiben noch sieben Stücke, von denen sich als von Ford gedichtet urtheilen lässt. Ihre Abfassung fällt in die Jahre 1627—1639. In allen erscheint Ford, nicht auf Grund *unserer* Anforderungen, sondern verglichen mit den Leistungen *seiner* Zeit, als ein höchst unfähiger und unselbstständiger Autor, als ein sclavischer Nachtreter Shakespeare's. Nicht einmal ein Nachahmer verdient er genannt zu werden. Es war ihm nicht gegeben von seinem Meister zu lernen, ihn nachzuäffen, zu überbieten seine ganze Kunst. Nicht das wahre Pathos des Tragischen hat er dem Bezwinger aller Herzen abgelauscht; im hohlen nur, im leeren Geschrei schwelgt sein kindlicher Sinn. Vor keinem Problem der Menschheit schreckt er zurück, die schaurigsten wühlt er auf, aber auch keins weiss er zu fassen, zu behandeln, zu lösen. Eine Puppenkomödie ist sein Theater gegen das Shakespeare'sche. In beiden dieselben Figuren, dieselben Scenen, das gleiche Kostüm, aber welche Verschiedenheit des Geistes, der Sprache, der Zusammensetzung alles Geschehenden! Wenn der grosse Zusammenhang, die unabwehrbare Nothwendigkeit, der Causalnexus der Ereignisse den Werth einer Dichtung, eines Dramas ausmachen, so ist Ford weder Dichter noch Dramatiker. Bei ihm ergiebt sich keine Scene aus der andern, ist

nie das Ende schon im Anfang enthalten. Willkürlich aneinander gereiht sind Shakespeare'sche Situationen; sie mögen noch so unstatthaft sein, Ford schmiedet sie zusammen. Nicht besser ergeht es ihm bei der Zeichnung von Charakteren. Jede Liebhaberin wird in seiner Hand zur Julia, jedes leidende Weib zur Desdemona, jeder Eifersüchtige zum Othello, jeder Schurke zum Jago. Von seinem Ethos schweigt man besser ganz: wo er nicht verworfen ist, erhebt er sich bis zum Theologischen. Seine Schaffensweise war höchst einseitig. Immer variirt er dieselben Themata; vor Allem reizt ihn die Darstellung der Sünde; unzüchtige oder ungesetzliche Liebe ist der Kern fast jedes Stückes. Nur einmal hat er einen historischen Stoff behandelt. Schon die Eingänge seiner Dramen sind bezeichnend. Sie beginnen mit einer kurzen Frage oder einem kurzen Ausruf:

Dangers! how mean you dangers? *(Lovers Melancholy.)*
Depart the court? *(Love's Sacrifice.)*
Dispute no more in this! *(T'is pity.)*
Do, do! be wilful! desperate! *(The Fancies.)*
Dally no further! *(Broken heart.)*
Accomplished man of fashion! *(Lady's Trial.)*
Let your tunes overtake him! *(Suns Darling.)*
Still to be haunted . . . is all below our merit. *(Perkin Warbeck.)*
Come, wench! *(Witch of Edmonton.)*

Roh wie seine Dichtungen war sein Charakter. Seine eigene Unzulänglichkeit erzeugte in ihm den Neid gegen Bessere und Begabtere. Zur Kunst hatte er gar keinen Beruf, und unermüdlich nennt er seine Werke die Früchte müssiger Stunden. Im Besitze einer einträglichen Stelle, vielleicht auch eigenen Vermögens, spottet er in der herzlosesten Weise über andere Dichter, welche des Broderwerbes halber „have made the noble *use* of poetry a trade". Er war der Einzige, der nicht nöthig hatte, für Geld zu schreiben und dessen rühmt er sich gegen seine ärmeren Genossen. (cf. Widmungen, Prologe und Epiloge.)

Schon bei den Zeitgenossen scheinen Fords Stücke nicht beliebt gewesen zu sein.

Die Titelblätter der alten Quartos erwähnen keiner mehrmaligen Aufführung; doch begegnen wir bei Perkin Warbeck und der Witch of Edmonton (wie fast regelmässig bei den Dramen der übrigen Dichter jener Zeit) der Anmerkung: „as it hath often“ oder „with singular applause been enacted“. Von „Love's sacrifice“ heisst es ziemlich kläglich: „a tragedy received generally well.“. Das damalige Publikum scheint also trotz seiner Leichtgläubigkeit und Genügsamkeit einer gelegentlichen scharfen Kritik nicht abgeneigt gewesen zu sein; die Worte im Epilog zu „Broken heart“:

Let some say „this was flat“ some „here the scene
Fell from its height“; another „that the mean
Was ill observed in such a growing passion,
As it transcended either state or fashion“.
Some few may cry „t'was pretty well“, or so,
„But“ — and their shrug in silence.

deuten darauf hin. Eben da heisst es zum Schluss:

Which granted (Dass es gefallen.)
The broken heart *„may“* be pieced up again.

Zwar sagt eins der Empfehlungsgedichte zu „Lovers Melancholy“:

thy pen
Hath forced a praise long since from knowing men.

Doch scheint es mit dieser Behauptung nicht recht geheuer gewesen zu sein, da Ford in Widmungen, Prologen und Epilogen unaufhörlich die heftigsten Ausfälle gegen die Kritik richtet.

Widm. zu „Broken Heart“: „censure commonly is too severe an auditor.“

Widm. zu „Lady's Trial“: „I appeal from the severity of censure to the mercy of your judgment.“

Prolog zu „Fancies“: „there is the height of what he writes, which if *traduced* by some —“

Widm. zu „Love's Sacr.“: „Let me be bold to tell the severity of censurers.“

Die Fabel zu „t'is Pity“ hat Ford der 5. Novelle der „histoires tragiques de nostre temps“ des Rosset entnommen. (Gifford, Einl. S. 23 irrthümlich Rossell; das Buch war ihm nicht zugänglich gewesen.) 1. Aufl. Paris 1616. 4. Aufl. Rouen 1620. Die Novelle lautet im Auszug: En une des meilleures provinces de France estoit un gentil-homme, qui eut plusieurs beaux enfans et entre autres une fille, que nous appellerons Doralice et un fils plus jeune qu'elle de 18 mois, que nous nommerons Lyzaran. Beschreibung ihrer Schönheit und sorgfältigen Erziehung. Ces deux jeunes enfans nourris toujours ensemble s'aimoient d'une telle amour, que l'un ne pouvoit estre sans l'autre; ils n'estoient jamais contens, que quand ils se voyoient; en ce temps de l'innocence tout leur estoit permis; ils couchoient ensemble et paravanture ce fut trop long temps. Lyzaran wird auf die Universität geschickt, wo er lange Jahre bleibt. Endlich wird er zurückgerufen, um der Hochzeit seiner Schwester beizuwohnen, die an einen alten aber reichen Mann verlobt worden. Doralice, quelques plaintes qu'elle face est contreinte d'obéir à son père, et le mariage est conclud. Lyzaran tröstet seine unglückliche Schwester mit dem Versprechen, zu ihr in's Haus ziehen zu wollen; geschwisterliche Liebe verwandelt sich in heisse Leidenschaft, die sie nach langem inneren Kampfe endlich befriedigen; ils prindrent pour exemple la loy que Jupiter et Junon practiquerent; ils continuerent leurs détestable plaisirs sans que personne s'en doutast. Encore qu'on les surprit ensemble couchez sur un lict, qu'ils se baissassent devant tout le monde et qu'ils s'écartassent dans des bois et en des lieux solitaires, qui eust jamais presumé une telle accointance? Indessen werden sie doch von einer Dienerin auf der That ertappt, die ihrer Herrin bittere Vorwürfe darüber macht. Doralice prügelt sie und jagt sie fort; worauf diese dem Manne Anzeige macht, der sich aber aus Liebe zu seiner Frau begnügt, die Sache zu vertuschen und seinem Schwager das Haus zu verbieten; Bruder und Schwester entfliehn nun mit einander, irren lange in Frankreich umher und kommen endlich nach Paris, wo sie entdeckt und vor

Gericht gebracht werden. Man fragt Doralice, von wem sie schwanger sei; sie verweigert Auskunft, gesteht aber endlich die Wahrheit ein, und Beide werden hingerichtet, trotz aller Bemühungen ihres unglücklichen Vaters. —

In folgender Tabelle sind die Rosset'sche und Ford'sche Fabeln einander gegenübergestellt, Gleichheiten oder Abweichungen von einander vermerkt:

Rosset.	**Ford.**
Schauplatz in Frankreich.	In Italien. Parma.
Die Schönheit, Bildung und Liebe der Geschwister Lyzaran und Doralice.	Desgleichen. Giovanni und Annabella.
Doralice wird wider ihren Willen einem alten reichen Manne verlobt namens Timandre.	Annabella desgleichen, einem jungen Cavalier namens Soranzo.
Die Geschwister erklären sich ihre Liebe und fröhnen ihrer Leidenschaft *nach* der Hochzeit Doralicens.	Desgleichen *vor* der Hochzeit Annabella's.
Sie werden auf der That durch eine Dienerin Doralicens ertappt, die nun das Verbrechen dem Timandre enthüllt.	Annabella's Dienerin und Mitwisserin verräth geschwätzigerweise das Verhältniss Soranzo's Diener, der es seinem Herrn zuträgt.
Timandre macht seiner Frau Vorwürfe, aber verzeiht ihr.	Soranzo desgleichen, aber nur zum Schein.
Timandre verbietet seinem Schwager das Haus.	Soranzo ladet seinen Schwager feierlich ein, in der Absicht ihn und Schwester zu ermorden.
Die Geschwister fliehn und werden in Paris hingerichtet.	Giovanni ermordet seine Schwester, dann ihren Mann und fällt unter der Hand des treuen Dieners Soranzo's.
Ihr Vater verwendet sich vergeblich für sie.	fällt todt nieder wie er das Verbrechen erfährt.
theologisch-moralische Anschauung, die sich durch die ganze Novelle zieht, cf. besonders den Schluss: Dieu ne laisse rien impuny; sa vengeance trouve toujours le coulpable. Dieu vueille nous deffendre des aguets de Sathan.	Desgleichen. cf. Pity 1. 1. — 2. 5. — 3. 6. Ferner 4. 1. Wonderful justice! heaven thou art righteous! Here is the end of lust and pride. Dann 4. 3. there is one above begins to work. 5. 6. Strange miracle of justice!

Den Gedanken, Annabella durch ihren Bruder ermorden zu lassen, entnahm Ford vielleicht der dritten Novelle in derselben Sammlung von Rosset. Es heisst da (Seite 242, 4. Aufl.): le frère, porté d'un execrable resolution s'achemine au logis de sa soeur: il monte à sa chambre; et — — se rue [furieusement] sur elle avec son poignard — et luy en donne un coup mortel dans son sein etc.

So weit mag Ford den Rosset benutzt haben; im Uebrigen verleitet ihn die Aehnlichkeit seines Stoffes mit der Othello- und Romeofabel, sich an diese anzuschliessen, und, da jede eigne Gestaltungskraft ihm fehlt, in Situation und Sprache beide Stücke zu reproduziren, ja wohl gelegentlich noch andre mehr, je nachdem im Verlauf der Handlung eine Situation sprachliche Reminiszenzen, und sprachliche Reminiszenzen wieder eine Situation erzeugen. Diese Abhängigkeit Fords von Shakespeare ist nicht unschwer zu erklären.

Als Ford, sechzehn Jahr alt, nach London kam (1602), stand Shakespeare's Stern schon im höchsten Glanze. Das ganze Streben der damaligen Bühne, ja das ganze Ringen der Zeit hatte in *ihm* bereits seinen vollendetsten Ausdruck gefunden; alles, was seit dem Untergange der alten Welt die Wissenschaft hinter stillen Klostermauern ausgebrütet oder auf dem Schauplatz der Ereignisse gesammelt, was die Phantasie durch Jahrhunderte hindurch erdacht und gebildet, was die Kunst in erst zaghaftem, dann immer kühnerem Fluge geübt, *ihm* hatten sie Alle vorgearbeitet, ein Jahrtausend hatte ihn vorbereitet; am Ausgange des Mittelalters steht er, eine riesenhafte Erscheinung; und indem er jene Fabeln, die das Mittelalter hindurch von Mund zu Munde gegangen waren, nicht jene, erstarrten, der vorchristlichen Zeit, wieder darstellte, gab er Allem, was seither die menschliche Brust in Freude oder Jammer bewegt, was den Geist verwirrt oder geläutert hatte, einen ewig gültigen Ausdruck und verständliche Sprache. Shakespeare ist kein Gipfel, der „allein der Erde nicht entsprossen." In seinen Vorgängern wurzelt er, wie diese wieder in der unendlichen Kette der ihrigen; nicht nachgeahmt zwar, nicht reproduzirt hat er

sie in *dem* Sinne, wie ihn seine Nachfolger, wohl aber nahm er ihnen Stoffe, Scenen, Charactere, (ja ganze Ausdrücke und Wendungen) und goss in sie seinen eignen unendlichen Inhalt; wie etwa ein Meister seinem ungeschickten Schüler Meissel und Marmor, den er verdirbt, aus den Händen nimmt, um Züge, die jener nur angedeutet, herauszuarbeiten, aus dem, was es sein *wollte*, das, was es sein *sollte*, zu gestalten; die Klage Robert Greene's in seinem Groatsworth of Wit (1592) hat man immer und mit Recht auf Shakespeare bezogen: „there is", sagt er, „an upstart crow, (Shak. war kaum auf dem Schauplatz dramatischen Wettkampfes erschienen.) *beautified with our feathers*, that, with „his tigers heart wrapped in a players hide" supposes he's as well able to bombast out a blank verse as the best of you; and being an absolute Johannes factotum, is, in his own conceit, the only „Shakescene" in a country.

Wenn man die Stücke der vorshakespearschen Zeit mit denen der nachshakespearschen vergleicht (von 1540—1640), so bemerkt man einen äusserst geringen Unterschied, und es könnte geschehen, dass Jemand, unwissend über die Zeit ihrer Abfassung, die ersteren für eben so viele Nachahmungen shakesp.scher Stücke hielte, als sie in Wahrheit Quellen zu ihnen sind.

Beide Arten aber, die vorshakesp.schen wie die nachshakesp.schen Stücke haben, mit Shakespeare selbst verglichen, etwas unfertiges; die ersteren sind überholt worden, die letzteren versuchen nachzuflattern. Die ersteren verhalten sich zu Shakespeare wie niedrigere Organismen zum Menschen, die letzteren gleichen Affen, welche des Menschen Geberden nachahmen; in den ersteren erkennt man Prototypen, und Compositionsweise, Situationen, Charakterzeichnung, Sprache, deuten auf ein Höheres; in den letzteren Copien, und nur Situation und Sprache erinnern noch an das Vorbild; Composition und Charakterzeichnung ist verkümmert; erst wenn diese wieder hinzutreten, wenn des Meisters *Kunst* studirt worden, werden aus seinen Nachahmern seine Schüler. —

Ford erscheint um Vieles zu spät; er ist kein Mitkämpfer mehr, sondern Epigone. In einem Alter, für mächtige Eindrücke am empfänglichsten, sieht er die grössten Tragödien, die je eines Dichters Phantasie erschaffen, in der glanzvollsten Darstellung über die Bühne gehn. Was jemals von dichterischer Begabung die Natur in seine Seele gelegt, das musste jetzt, wenn nicht eine eigne, grosse Gestaltungskraft sich dagegen wehrte, für immer den Stempel Shakespeare'scher Muse annehmen. Und Ford erliegt. Shakespeare's Gestalten und Situationen nehmen von seiner Seele Besitz und verdrängen alles Eigne; aber unfähig des Meisters Composition und Charakterzeichnung zu begreifen, hält er sich an Situation und Sprache. Nun beginnt das Spiel von Reproduction und Reminiscenz, oft deutlich und unverkennbar, aber um so versteckter und geheimnissvoller, je unbewusster es vor sich geht. So verlegt er den Schauplatz der Rossetschen Fabel von Frankreich nach Italien (Parma — Verona). Die Geschwister werden ihm zu Romeo und Julia, die Dienerin zur „Amme"; als neue Figur tritt der Bruder Bonaventura dem Bruder Lorenzo entsprechend hinzu; der Vater wird zum alten Capulet, Soranzo zum Paris. (Der bejahrte Ehemann im Rosset ist also auf Grund einer Reminiscenz verjüngt worden.) Die erste Scene (Rom. u. Jul. 2. 3.) spielt in Bruder Bonaventura's Zelle, wohin Giovanni gegangen, sich in seiner Liebesangelegenheit Rath zu holen. 2. 5. kehrt sie dorthin zurück. (Rom. Jul. 3. 3.) Wie Rom. Jul. 1. 1. einen Strassenkampf enthält, so hier 1. 2. Wie dort Tybalt und Benvolio fechten, so hier Grimaldi (Tibalt—Grimalt) und Vasquez; wie dort Benvolio sich weigert, so hier Grimaldi; auch die Anfänge sind entsprechend:

Pity 1. 2.	Rom. Jul. 1. 1.
Vasquez. Scold like a cotquean. I will make thee know, that my master keeps servants, *thy better* in quality and performance.	**Samson.** If you do, Sir, I'm for you. I serve as good a man as you. **Abraham.** *No better?*

In beiden Stücken werden die Kämpfenden gescholten,

aber während L. Montague sich schon an dieser Stelle nach Romeo erkundigt, fragt Florio erst 2. 6. nach seinem Sohn Giovanni:

Pity 2. 6.	Rom. Jul. 1. 1.
Florio. Where is Giovanni? **Annabella.** Newly walked abroad. und später: **Florio.** Son, where have you been? what, alone, alone still?	**L. Montague.** O where is Romeo? **Benvolio.** berichtet von Romeo's einsamen Spaziergängen.

Der alte Florio stellt Capulet und Lady in *einer* Person vor. So kommt er in seiner Tochter Zimmer, ruft schon von aussen und findet sie bei der Arbeit:

Pity 2. 1.	Rom. Jul. 3. 5.
Florio. (within). Daughter Annabella! what are you doing? So hard at work?	**L. Capul.** (within). Ho, daughter, are you up? und 4. 3. What, are you busy?

Auch die Reihenfolge der auftretenden Personen in Pity 2. 1. u. Rom. 3. 5. ist die gleiche:

Enter Giovanni und Annabella (sie haben ihre Brautnacht gefeiert) dann Enter Putana, zuletzt Florio.	Enter Romeo und Julia (nach der Brautnacht) dann enter Nurse, zuletzt L. Capulet.

Hier wie dort geschieht die Trauung durch den Friar:

Pity 4. 1.	Rom. 2. 6.
Friar. These *holy* rites performed —	**Friar.** So smile the heavens upon this *holy* act.

Einmal geräth der alte Florio auch in die Rolle Othello's:

Pity 2. 6.	Othello 3. 4.
Florio. Where is the ring? That which your mother in her will bequeathed and charged you on her blessing not to give it to any but your husband? **Annab.** *I have it not.* **Florio.** *Ha!* have it not? where is it?	**Oth.** Lend me thy handkerchief! That handkerchief did an Egyptian to my mother give; she, dying gave it me, and bid me, when my fate would have me wive, to give it her. **Desdem.** *I have it not* about me. **Oth.** *Ha!* wherefore? is't lost? is't gone? (In anderer Reihenfolge.)

ohne dass doch der Ring für das Stück, wie dort das Taschentuch Bedeutung hätte.

Einmal fällt Florio auch in den Ton Page's in den lustg. Weibern, als er Annabella auffordert Soranzo zu lieben:

Pity 2. 6.	Merry wives 3. 4.
(gegen Ende). Look on him, Annabella!	**Page.** (enters) Now, Master Slender! — Love him, daughter Anna!

Auch ein Motiv aus Richard III. läuft mit unter:

Pity 1. 3.	Rich. III. (1. 2.)
Giov. Here! (offers his dagger) and here's my breast, strike home! *Why stand you?*	**Rich.** Lo! here I lend thee this sharp-pointed sword! Which if thou please to hide in this true breast. *Nay, do not pause!*

Als sie sich gegenseitige Treue schwören, geschieht es in der Weise Othello's und Jago's; indem erst der Eine kniet, dann der Andre neben ihm. (Oth. 3. 3.) Als sie ihre Leidenschaft gesättigt, wird über den Verlust der „maidenhead" gescherzt wie „Ende gut." 1. 1. u. Rom. u. Jul. Als Soranzo um Annabella freit, befindet sich Giovanni im Hintergrunde, wie Othello lauschend und dazwischenredend:

Pity 3. 2.	Othello 4. 1.
Giov. Now she winks!	**Oth.** Jago bekons to me! now he begins his story.

Der „Friar" hält Annabella ihre Sünden vor in der Weise wie Hamlet seiner Mutter:

Pity 3. 6.	Hamlet 3. 4.
Annabella. *weeps and wrings her hands.*	**Hamlet.** Leave *wringing of your hands!*
Friar. sie ermahnend. (Nach der Beschreibung der Hölle.)	**Ghost.**
But soft! methinks I see repentance work — — say *how is it with you?*	*But look!* amazement on thy mother sits.
Heaven is merciful — —	**Hamlet.** *how is it with you,* lady? confess *yourself* to *heaven!*
Leave off this life! I know the baits of sin are hard to leave. Remember *what* must *come.*	Repent what's past, avoid *what* is to *come*; refrain to night, and that shall lend a kind of easiness to the next abstinence.

Putana ist der Amme in Rom. u. Jul. durchaus nachgebildet; und da es immer die Weise von Nachahmern ist, ihr

Muster zu überbieten, „Herodes zu überherodisiren“, so ist auch Putana noch unsauberer als die „Nurse“:

Pity 2. 1.	Rom. Jul. 3. 5 (gegen Ende).
Putana. What though he be your brother? I say still, if a young wench feel the fit upon her, let her take any body, father or brother, all is one.	**Nurse.** Your first husband is dead, or t'were as good he were, as living here and you no use of him!

Mit den Uebertreibungen mischen sich Reminiscenzen; als Putana mit Annabella über deren Freier plaudert:

Pity 1. 2.	Rom. Jul. 4. 5.
Putana. How like you this, child? you'll be stolen away sleeping else shortly.	**Nurse.** Sleep for a week! for the next night Paris hath set up his rest, that you shall rest but little..

In Folge der Aehnlichkeit der Charactere fällt Putana auch in den Ton der Mrs. Quickly:

Pity 1. 2.	Merry wives 3. 4.
Putana. Take the worst with the best, there is Grimaldi the soldier . . . as I am a very woman, I like Soranzo well.	**Mrs. Quickly.** Would my master had Miss Anne, or would master Slender had her, or I would master Fenton had her!

Da Beide sich bei dem eben erwähnten Gespräch in der „gallery above“ befinden, so erweckt dies eine neue Ideenassoziation im Dichter; er erinnert sich der Scene in „Troilus und Cressida“, wo Cressida und Pandarus in der „gallery above“ sitzen und die unten Vorbeiziehenden kritisiren. Putana fällt nun in den ihr gemässen Ton des Kupplers Pandarus:

Pity 1. 2.	Troil. Cress. 1. 2.
Putana. But look, sweethart, look what thing comes now! *Observe!* *(Giovanni passes over the stage.)*	**Cressid.** What sneaking fellow comes yonder? **Pand.** *Mark him, note him!* *(Troilus passes over the stage.)*

Als Putana ausgefunden, dass Annabella schwanger sei, theilt sie's Giovanni mit und jammert dabei wie die Amme in Rom. u. Jul., da sie die Unglücksnachricht von Tybalt's

Tode bringt; wie diese Juliens, so spannt jene Giovanni's Erwartung:

Pity 3. 3.	Rom. Jul. 3. 2.
Putana. O sir, *we are* all *undone*, quite *undone*! your sister, o, your sister! **Giov.** What of her? for heavens sake speak! **Putana.** O that ever I was born *to see this day!* **Giov.** She is not *dead*, ha! is she?	**Nurse.** Ah, well-a-day, he's *dead*, he's dead, he's dead. *We are undone*, lady, *we are undone*! *Alack the day!* **Julia.** If he be slain, say „I" if not „no"!

So weit folgt unser Stück im Grossen und Ganzen Romeo und Julia. Als aber nun Annabella den Soranzo geheirathet hat, und Giovanni sie zu ermorden beschliesst, geht die Handlung in die des Othello über. Annabella, noch eben Julia, wird zur Desdemona, ihr Mann zum Othello, der treue Diener Vasquez zum Jago, Giovanni zum Cassio mit Ausnahme von 5. 5., wo er selber den Othello spielt.

Als Soranzo ausgefunden, dass er betrogen worden, misshandelt er Annabella:

Pity 4. 3.	Othello 5. 2.
Soranzo. Come, strumpet, famous whore! were every drop of blood, that runs in thy adulterous veins, a life, this sword, *dost see it?* should in one blow confound them all.	**Oth.** Had all his hairs been lives, my great revenge had stomach for them all. und später *behold, I have a weapon.*

Er will sie tödten, Vasquez besänftigt ihn:

Pity 4. 3.	Othello 3. 3.
Vasquez. Now the gods forfend! and would you be her executioner and kill her in your rage too? **Soranzo.** *She shall not live!* Später: **Vasquez.** Come, she must.	**Jago.** But let her live! **Oth.** Damn her, lewd minx. und 4. 1. Ay, let her rot and perish and be damned to-night, for *she shall not live*! **Jago.** Nay, that's not your way!

Dieselbe Scene.

Soranzo. O Vasquez, in this piece of flesh, this faithless face had I *laid up* the treasure of my *heart.*

Othello 4. 2.

Oth. Had it pleased heaven etc. But there where I have *garnered up my heart* etc.

Dieselbe Scene.

Soranzo. Had 'st thou *been virtuous,* fair wicked woman, not the matchless joys of life itself had made me live with any saint but thee ..... I did *too dearly* love thee!

Othello 5. 2.

Oth. Nay, had she *been true*, if heaven would make me such another world etc. I'd not have sold her for it!

Emilia. She was *too fond* of her most filthy bargain.

Gleich darauf:

Soranzo. Get you to your chamber, *I'll be with you straight.*

Othello 4. 3.

Get you to bed on the instant! *I will be returned forthwith.*

In demselben Athem geht er in den Hamlet über:

My reason tells me now that it is as common to err in frailty as to be a woman.

Hamlet 1. 2.

Hamlet. Ay, Madam, it is common! und etwas später: frailty thy name is woman!

Vasquez hetzt jetzt den Soranzo ähnlich wie Jago den Othello. Nur sind die Rollen ungeschickter Weise vertauscht: was Othello sagen durfte, konnte sich Jago wohl nicht erlauben; Vasquez scheint Alles gestattet:

Pity 5. 2.

Vasquez. A cuckold is a goodly tame *beast*, my lord.

Soranzo. I am resolved .... in mean time I'll cause our lady to deck herself in all her bridal robes.

Othello 4. 1.

Oth. A horned man is a monster and a *beast.*

Othello 4. 2.

Desdem. Pr'ythee, to-night lay on my bed my wedding-sheets!

Man sieht deutlich, wie hier die Reminiscenz wirkt; nur wie ungeschickt Desdemona's Wunsch dem Mann in den Mund zu legen!

Als Giovanni seiner Schwester Brief erhält:

Pity 5. 3.

Giovan. (zum Friar). The hell you have often prompted is nought else but slavish and fond superstitious fear; pox on *dreams* of low fainthearted *cowardice* ... *t'is but forged!* (Der Brief.)

Richard III. 5. 3.

Rich. (als er den Brief erhält). *A thing devised by the enemy!* Let not our babbling *dreams* affright our souls! For conscience is a word that *cowards* use etc.

Man sieht, wie versteckt und wunderbar die Ideenassoziationen spielen. Der Brief, — Giovanni's verzweifelte Lage — und Richard's Gestalt taucht im Dichter auf.

In derselben Weise wird Giovanni, als man ihm die Einladung bringt, zum Hamlet:

Pity 5. 3.	Hamlet 3. 2.
Vasquez. My lord ....., invites you thither .... will you be of the number?	**Guildenstern.** The queen, your mother hath sent me to you; ... she desires to speak with you . .
Giovan. Yes, tell him I *dare* come.	**Hamlet.** We shall obey, were she ten times our mother.

Die Mörder werden bestellt, in Nachahmung von Macbeth 3. 1. und Rich. III. 1. 3.*)

Auch die Scene, in der Giovanni seine Schwester tödtet, ist nicht frei von Reminiscenzen:

Pity 5. 5.	Othello 5. 2.
Giovan. *Pray,* sister, pray!	**Oth.** Have you *prayed* to night, Desdemona?
Annab. Then I see your drift (i. e. you will kill me). Ye blessed angels guard me!	**Desdem.** Talk you of killing? Then heaven have mercy on me!
Giovan. *So say I!*	**Oth.** *Amen, with all my heart!*
	Othello 3. 4.
Giovan. *Give me your hand!* how sweetly life doth run in these well-coloured veins! how constantly these palms do promise health!	**Oth.** *Give me your hand!* etc. t'is a good hand ... a liberal hand. this argues fruitfulness.
Und etwas früher:	Othello 4. 2.
Giovan. *Look up,* look here! what see you in my *face?*	**Oth.** *Look in my face!*
Annab. Distraction and a troubled conscience.	**Desdem.** What horrible fancy is this?

*) Aber wie? Ford wollte ja kurz vorher den Soranzo als Othello handeln lassen? Freilich, die Banditenscene mit ihrem Knalleffect war gar zu verlockend für den Dichter und so frisst er im Gegensatz zu dem berühmten Esel beide Bündel Heu.

Giovan. Kiss me .... Kiss me again .... one other kiss, my sister! .... and *kill thee in a kiss.*

Etwas früher:

Giovan. Be dark, bright sun and make this midday night!

Giovan. *Honour* doth *love* command.

Darauf:

Giovan. When thou art dead, I'll give my reasons for it.
for to *dispute* with thy most lovely *beauty,* would make me stagger to perform this act, which I most glory in.

Darauf:

Giovan. She 's dead, alas, good soul!

Dann:

And killed a love for whose each drop of blood I would have pawned my heart.

Othello 5. 2.

Oth. I smell it on the tree; one more, one more, one more and this the last.

Und zuletzt:

I *kissed* thee, ere I *killed* thee.

Othello 5. 2.

Oth. Put out the light!

Oth. For naught I did in *hate* but all in *honour.*

Othello 4. 1.

I'll not *expostulate* with her, lest her body and *beauty* unprovide my mind ...

Othello 5. 2.

Oth. She 's dead.
.... o ill-starred wench!

Othello 5. 2.

Oth. If heaven would make me such another world ... I'd not have sold her for it.

Aber nicht ohne verschiedene kleinere Nebenflüsse in sich aufzunehmen, ist die Haupthandlung ihrer Mündung zugerollt. Die Fabel, wie sie bis hier entwickelt worden, war nicht genügend fünf Acte zu füllen. Polymythie ist auf damaliger Bühne Regel; und nicht nur die Verflechtung mehrerer Handlungen; sondern man liebte es, diese verschiedenen Handlungen durch einen einheitlichen Gedanken zu verschwistern, das Hauptthema zu variiren, die Idee des Ganzen in mannichfachen Schattirungen vorzuführen; so wurde eine Lebendigkeit und Fülle von Gestalten erzeugt, die man auf anderen Bühnen, die spanische nicht ausgenommen, schwerlich findet. Auch Shakespeare bedient sich der Polymythie; oft laufen mehrere Handlungen fast unabhängig neben einander her, oft sind sie, und gerade wenn sie am selbstständigsten auftreten, durch eine einheitliche Idee mit einander

verknüpft (so spiegelt sich die Schwäche Hamlet's in der Energie, mit welcher *Laertes* seinen erschlagenen Vater rächt; so erwachsen im Schoosse *zweier* Familien kindliche Undankbarkeit und Treue. [Lear.]) Auch Ford liebt es, viele Handlungen mit einander zu verflechten. Da er in „Pity" die Folgen der sündlichen Liebe, der Sinnenlust darstellen wollte, so hat er seinen Geschwistern noch ein zweites Paar hinzugefügt, denen des Himmels strafende Hand einen gleichen Untergang bereitet, das Bild weiblicher Sündhaftigkeit durch die Laster einer verheiratheten Frau vervollständigt; dass diese Frau wie Hamlet's Mutter durch einen verwechselten Becher umkommen muss, ergibt sich bei Ford's Unselbstständigkeit von selbst. Dabei fliesst der König und Gertrud in einen Charakter zusammen, und *sie* ist's nun, nicht der Mann, die den vergifteten Pokal einem Anderen bestimmt hat:

Pity 4. 1.	Hamlet 5. 2.
Hippolita. My lord Soranzo, in this draught I drink long rest to you! **Vasquez,** als Soranzo trinken will: *You shall have none!*	**Queen.** The queen carouses to thy fortune, Hamlet! **King.** Gertrud, *do not drink!*

Sterbend verflucht sie Soranzo und Annabella mit den Worten Lears:

Pity 4. 1.	Lear 1. 4.
Hippol. May'st thou live to father bastards, may her womb bring forth *monsters;* and die together in your sins, hated, *scorned* and *unpitied!*	**Lear.** If she must team, create her *child of spleen;* turn all her mothers pains to *pity* and *contempt!*

Zu vermerken wäre noch die zweite Scene des zweiten Actes, in welcher Hippolita den treulosen Soranzo mit Vorwürfen überhäuft, die durchaus an den Ton der Königin Anna in Richard III. 1. 2. anklingen. Doch lässt sich Einzelnes nicht vergleichen; ein Paar Verse mögen hier stehen:

Hippol. You are too double
In your dissimulation. See'st thou this,
This habit, these black mourning weeds of care?
T'is thou art cause of this; and hast divorced
My husband from his life and me from him,
And made me widow in my widowhood.

Soranzo. Will you yet hear?
Hippol. More of thy perjuries?
Thy soul is drowned too deeply in those sins,
Thou need'st not add to the number.
Soranzo. Then I'll leave you.
You're past all rules of sense.
Hippol. And thou of grace.

In beiden Scenen wechselt „you“ und „thou“ in gleicher Weise; Anna und Hippolita gebrauchen in der Anrede die 2. Person Sing., Gloster und Soranzo die 2. Pers. Plur. —

Der Mann Hippolita's, aus Kummer über die Untreue seiner Frau, geht in eine freiwillige Verbannung. Sei nun diese Figur durch Reminiscenzen entstanden oder nicht, kaum ist sie da, so tritt sie unter den Einfluss von solchen. Beweis dafür ist der Umstand, dass diesem Manne ein junges Mädchen, seine Nichte, an die Seite gegeben worden, welche seine Verbannung theilt, ohne doch den Lauf der Handlung besonders zu verändern. Sie erfährt die Sünden ihrer Tante in gleicher Weise (Pity 2. 3.) wie Miranda die Intriguen ihres Onkels. (Tempest. 1. 2.) Wie Prospero im Zaubergewand, so steckt Richardetto in der Verkleidung eines Arztes; beide halten die Fäden des Stückes. Beide theilen, nach längerem Zögern erst, ihren Schutzbefohlenen ihre versteckten Absichten mit. Prospero's Feinde werden in seine Nähe verschlagen, (eine ähnliche Entwicklung in „As you like it“) Richardetto sucht die seinigen auf:

Pity 2. 3.	Tempest 1. 2.
Philotis (nach der Erzählung). Alas, I fear you mean some strange revenge.	**Miranda** (nach der Erzählung). And now, I pray, your reason for raising this storm?
Richard. Your ignorance shall plead for you in all! — *But to our business!*	**Prosper.** . . . here cease more questions . . etwas früher: And then I'll bring thee *to our present business.*
Später:	Später:
Richard. T'is well; it goes as I could wish.	**Prosper.** It goes on, I see, As my soul prompts it.

Miranda und Philotis werden in der Hand Prosper's und Richardetto's zum unbewussten Werkzeug, dort einer freund-

lichen, hier einer furchtbaren Rache bestimmt. Die Reminiscenz ist um so sichtbarer, als Ford ja wusste, dass er diese Rache ganz anders ausführen lassen würde, als hier geplant scheint, und in Wirklichkeit konnte ja auch Philotis gar kein Werkzeug abgeben, da Soranzo in Annabella, nicht in sie sich verliebt. —

Man könnte hier, wie an vielen anderen Stellen den Einwurf erheben, dass nicht Alles Reminiscenz zu sein brauche; dass ähnliche Fabeln ähnliche Situationen, und diese wieder eine Aehnlichkeit des Ausdrucks hervorrufen müssen. Zugestanden: *wenn* die Fabeln ähnlich sind und *wenn* ähnliche Situationen sich *zwangsweise* ergeben. Ford aber ist ausschliesslich Situationsmaler; er hat nie einen einheitlichen Plan; und wenn er dazu ansetzt, führt er ihn nicht durch; er dichtet Scenen, die sich nicht ergeben *können*, ja die oft geradezu gegen den wirklichen Ausgang streiten (so der Plan Soranzo's gegen die Banditenscene). Und diese Situationen, die er malt, sind die Shakespeare'schen, und er malt sie mit Reminiscenzen; nur dass die Shakespeare'schen *Motivirungen* wegfallen. Dass Richardetto in die Verbannung geht, liesse sich begreifen; aber was will er in der Verkleidung, was mit seiner Nichte? Ja, wenn er noch wie der *Zauberer* Prospero die Zukunft durch Geister könnte lenken lassen! Aber nicht einmal die nächste Minute kann er durchschauen, in welcher Grimaldi zu ihm kommt und die Ermordung Soranzo's übernimmt. ridiculus mus! wenn der *Tod* Soranzo's sein ganzer Ehrgeiz war, wenn er den Jago an Roderigo und Cassio spielen will, wozu Verbannung, Verkleidung, Prospero und Miranda? —

Und nicht allein den Jago! auch aus Hamlet spielt ein Motiv mit unter:

Pity 2. 4.	Hamlet 4. 7.
Richard. He shall not escape you; I'll provide a poison, do *dip your rapiers point in;* if he had as many heads as Hydra had, he dies.	**Laertes.** I'll do it and for that purpose I'll *anoint my sword.* I bought an unction . . . so mortal, that . . . no cataplasm . . . can save the thing from death.

Die That wird ausgeführt wie in Othello 5. 1. Nur dass der verwundete Berghetto mit dem Galgenhumor Mercutio's (Rom. Jul. 3. 1.) stirbt. Der Mörder flüchtet sich unter den Schutz des Cardinals, wie Antipholus zur Aebtissin. Derselbe verweigert seine Auslieferung:

Pity 3. 9.	Comedy of Errors. 5. 1.
Cardinal. Why, how now friends? What saucy mates are you . . . . to beat our doors at pleasure?	**Abbes.** Be quiet, people, wherefore throng you hither?
. . . . . For this offence I here receive Grimaldi into his holiness protection.	. . . . . Neither; he took this place for sanctuary and it shall privilege him from your hands.

Noch ist einer dritten Nebenhandlung Erwähnung zu thun, welche durch einen närrischen Freier Annabella's ausgefüllt wird; ob die Erinnerung an Slender in den lustigen Weibern Ford bewogen, auch den Onkel hinzuzudichten, oder ob Onkel und Neffe die Erinnerung an Shallow und Slender in ihm erzeugt, lässt sich nicht bestimmen; genug, beide sind in der Gestalt Berghetto's und Donado's nachgezeichnet; wenigstens ist der Versuch dazu gemacht worden. Auch Simple, der Diener Slenders fehlt nicht. Möglich, dass die Analogie aus der Aehnlichkeit der beiden Namen Annabella und Anna (Page) entstanden ist:

Pity 2. 6.	Merry wives 3. 4.
Bergetto. Where is *my uncle*, Sirs? . . . . save you *uncle*, save you! . . . Sirrah sweetheart I'll tell thee a *good jest* and *riddle* what it is.	**Slender.** I had a father, Miss Anne, *my uncle* can tell you *good jests* of him; pray you, *uncle* . . . .
	Merry wives 1. 1.
	Slender (zu Simple). You have not the book of *riddles* about you?

Der verrückte Brief, den Berghetto an seine Liebste schreibt, erinnert lebhaft an den Hamlet'schen:

Pity 2. 4.	Hamlet 2. 2.
Most dainty and honeysweet mistress	To the celestial and my souls idol, the most beautified . . .
Yours upwards and downwards, or you may choose.	Thine evermore . . . . . whilst this machine is to him.

Auch ein Motiv aus dem Kaufmann von Venedig:

Im selben Briefe:

But my uncle being the older man, I'll leave it to him as more fit for his age etc.

Merch. of Venice. 2. 2.

Launcelot. As my father, being, I hope, an old man, shall frutify unto you.

Zu „Love's sacrifice" scheint Ford die Fabel selbst erfunden zu haben. Wenigstens liesse sich keine Quelle, auch die allertrübste nicht, vorstellen, die diesen Sumpf gefüllt haben könnte. Man möchte seine Tragödie einen Mosaikboden nennen, nur dass in einem solchen alle die tausend Steinchen und Splitter zu einem freundlichen Ganzen vereinigt sind. Wenn Jemand einen Haufen zerschlagener Bildsäulen zu neuen Gestalten nach Willkür zusammensetzte, solche Arbeit würde unserem Drama sich vergleichen lassen. Kein Shakespeare'sches Stück ist verschont geblieben, ein Jedes hat er geplündert; nur ist es äusserst mühselig, ja oft unmöglich, einen jeden geraubten Gegenstand zu indentificiren; viele freilich liegen offen und plump oben auf; andere aber sind tief versteckt; nicht durch Kunst und Absicht, sondern durch die Wendungen und Sprünge der geheimsten Ideenassociationen verborgen; vieles lässt sich bemerken aber nicht erfassen oder nicht in klare, übersichtliche Darstellung bringen; denn Situationen und Charactere springen fortwährend in einander über, und ein einzelner Ausspruch gehört drei vier Eigenthümern; wenn ein Ring, eine Kette, ein Armband, die jedes einen besonderen Besitzer haben, zusammengeschmolzen worden, flüchtig und ohne die Spuren früherer Gestalt zu verwischen, wie soll man Jedem das Seine zurückgeben? —

Wie sündige Liebe den Inhalt von 'Tis pity, so bildet den Inhalt von Love's Sacrifice die Liebe überhaupt in den mannichfachsten Spielarten. „Love and love in guilt is almost exclusively the emotion Ford portrayes." (Hallam. Introd. to the Litt. of Europe.) Schon durch den Titel kennzeichnet sich unser Stück; die Opfer, welche die Liebe zu bringen im Stande ist, will es schildern; nur sind Gattenliebe, Mutterliebe, Kindesliebe, alle edleren Arten eines herrlichen Ge-

fühles ausgeschlossen, ungesetzliche Liebe, Sinnenlust und eine höchst zweideutige platonische Liebe vertreten; (zur Beurtheilung der letzteren Art vergleicht man am besten Altmeister Wielands Musarion, oder Agathon.)

Dieser Plan des Stückes ergab eine Reihe von Liebespaaren, deren Schicksale unverbunden nebeneinander herlaufen würden, wenn Ford nicht den Kunstgriff gebraucht hätte, sie alle einander lieben zu lassen, dergestalt, dass die Neigungen immer auf Personen fallen, die sie nicht erwidern, sondern ihrerseits wieder ein Drittes lieben, das sie verschmäht, um von einem vierten wieder verschmäht zu werden.

Die Reihe ist etwa folgende:

A liebt B, B liebt C, C liebt D und wird von D wieder geliebt, das seinerseits wieder von E angebetet wird; B wird ausser von A auch noch von X geliebt. M, N, O (3 Mädchen) werden von Y verführt. X erhält O und verschwindet vom Schauplatz; Y wird von M und N getödtet, die ihrerseits dann abtreten. E tödtet D, C und E tödten sich selbst, so dass nur A und B noch übrig bleiben, worauf A auch noch B in's Kloster schickt (sic!) trotzdem ja doch eigentlich B von A geliebt wurde und, da es sich von Allen verlassen sieht, die treue Liebe des A belohnen will.

A > B > C > < D < E
∧
X
∧
Y > < O M N

Schluss: A < B

Dies Alles soll kein Scherz sein, sondern die wirkliche Sachlage darstellen. Bei Shakespeare (Sommernachtstraum [Komödie!]) beschränkt sich die Formel auf:

Theseus > < Hippolita (unveränderlich)
Oberon > Knabe < Titania Act 1 u. 2.
Titania > < Bottom Act 3 u. 4.
Oberon > < Titania Act 5.

Erst: Helena > Demetrius > Hermione > < Lysander.

Dann: Lys. > Hel. > Dem. > Hermione > Lys.

Durch den Irrthum Pucks. Zum Schluss:
Helena > < Demetr. | Hermione > < Lys.

Shakespeare behandelt die ganze Sache als Scherz und verwirrt noch Alles muthwilligerweise, um zuletzt jeden Hans zu seiner Grete zu führen, Ford nimmt die Lage ernsthaft und endigt sie durch eine allgemeine und gegenseitige Vernichtung. — Nun sollte es auf den ersten Blick scheinen, dass in der That der Sommernachtstraum die Quelle unseres Stükes sei, dergestalt, dass Ford die dort gegebenen Conflicte auf tragische Weise habe lösen wollen. Dem ist aber nicht so! Denn in der Folge wird sich zeigen, dass wiederum die Othellofabel die Grundlage bildet; und diese nicht allein, denn der 5. Act führt uns in Julia's Grabgewölbe; auch würde in jedem Falle der Titel anders gelautet haben. Die Opfer, welche die Liebe bringt, ist Inhalt und Idee des Stückes, das Ford unter dem Einfluss zahlloser Reminiscenzen frei erfunden hat. Will man aber, was zu dieser Erfindung beigesteuert, als Quelle ansehen, so wäre zu sagen, dass der Sommernachtstraum die Verhältnisse, Othello und Romeo und Julia die tragische Entwicklung und Lösung derselben geliefert haben. — Dass Ford den Sommernachtstraum vor Augen gehabt, als er den Grundstein legte, beweist eine unendlich versteckte Erinnerung: (Lov. Sacr. 1. 1.)

She was daughter (Herzogin, der Hippolita entsprechend)
Unto a gentleman of Milán — no better —
Preferred to serve in the duke of Milans court;
Where for her beauty she was greatly famed;
And passing late from thence to Monaco,
To visit there her uncle . . . .
. . Fortune, (queen to such blind matches,)
Presents her do the duke's eye on the way,
As he pursues the deer; in short,
He saw her, loved her, woo'd her, won her.

In diesen Versen ist die Erinnerung an die überwundene Amazonenkönigin (Midsummernightsd. 1. 1.):

Theseus. Hippolyta, I *woo'd* thee with my sword
And *won* thy love . .

sowie an Theseus Jagd versteckt. (Midsum. 4. 1.) Gleichen Ursprung haben die Feste, die der Herzog seiner jungen Frau zu Ehren gibt:

L. Sacr. 1. 1.	Midsum. 1. 1.
Duke. Come, my Bianca, *revel* in mine arms!	**Theseus.** But I will wed thee in another key, with pomp, with triumph and with *revelry*.
L. Sacr. 2. 1.	Midsum 1. 1.
Duke. Come, my Bianca, we have found a salve for *melancholy*: *mirth* and ease!	**Theseus.** Awake the .... spirit of *mirth;* turn *melancholy* forth to funerals!

Zu diesem Paare (D E) tritt jetzt der Günstling Fernando (C) der im Geheimen Bianca liebt und ebenso geheim wiedergeliebt wird (C > < D < E). Nun verwandeln sich die Personen; zum Herzoge tritt der Höfling d'Avolos (Vasquez in Pity) hinzu und Jago, Othello, Cassio, Desdemona beginnen wieder einmal ihre Rollen:

L. Sacr. 2. 3.	Othello 4. 1.
d'Avol. To be cuckold is as natural to a married man as to eat, sleep or wear a night-cap.	**Jago.** Think every bearded fellow, that's but yoked, may draw with you.
L. Sacr. 3. 2.	Othello 3. 3.
Bianca. Perhaps your teeth have bled; wipe it with my handkerchief: give me, I'll do it myself!	**Oth.** I have a pain upon my forehead here. **Desdem.** Let me but bind it hard! (mit dem Taschentuch.)
Gleich darauf:	Othello 3. 3.
d'Avol. Beshrew my heart, but that 's not so good!	**Jago** (als Cassio sich fortschleicht). Ha! I like not that!
Duke. Ha! what 's that thou mislikest?	**Oth.** What dost thou say?
d'Avol. *Nothing, my lord!*	**Jago.** *Nothing, my lord!*

Man beachte, wie sonderbar hier zwei Reminiscenzen verschmolzen sind: Jago gefällt es nicht, dass Cassio sich fortschleicht (im wirklichen Othello). In Ford's Stücke missfällt's dem Jago, dass Desdemona dem Cassio mit dem Taschentuch den blutenden Mund trocknet.

Alles folgende ist *einer* Scene entnommen: Pity 3. 3. man sieht auch die Zahlen stimmen überein. Oth. 3. 3. entspricht ihr ziemlich genau:

L. Sacr. 3. 3.	Othello 3. 3.
Duke. Thou art a traitor. .. I'll know it! I vow, I will! Did I not note your dark abrupted ends of words half spoke? Your short: I like not this . . . such broken language argues more matter . . . . Tell me, what is it? By honours self, *I'll know!*	**Oth.** Thou dost mean something. I heard thee say even now thou lik'd'st not that! . . . what didst not like? As if thou then hadst shut up in thy brain some horrible conceit . . . Show me thy thoughts! Therefore these stops of thine fright me the more . . . By heaven, *I'll know* thy thoughts!
d'Avol. What would you know? I confess I owe my life and service to you.	**Jago.** Pardon me! Though I am bound to every act of duty.
	Othello 3. 3.
the other (service) you may *take* from me at pleasure.	**Jago.** God be with you, *take* mine office!
d'Avol. Should I devise matter to feed your distrust or suggest likelihoods without appearance?	**Jago.** Utter my thoughts? Why, say they're vile and false..... Though I perchance am vicious in my guess.
Duke. Thou liest, dissembler! on thy *brow* I read *distracted* horrors.*)	**Oth.** And didst *contract* and purse thy *brow* together.
d'Avol. Get from me cowardly servility! my service is noble and my loyalty an armour of brass. In short my lord . . . you are a cuckold.	**Jago.** I'm glad of it, for now I shall have reason to show the love and duty that I bear you with franker spirit.
	Othello 4. 1.
d'Avol. Yet, good Sir, take it quietly; I must needs say 't'is a foul fault, but what man is there under the sun that is free from his destiny? it were a great happiness, if you would not believe it.	**Jago.** Good Sir, be a man. Später: o, 'tis foul in her! Think every bearded fellow may draw with you! I am to pray not to strain my speech . . . (3. 3).
Duke. The *icy current* of my frozen blood . . .	**Oth.** Like to the pontic sea whose *icy current* . . . (3. 3).

*) Es ist kaum noch der Mühe werth, wörtliche Uebereinstimmungen durch Cursivdruck zu markiren.

had my dukedoms whole inheritance been rent, mine honour levelled in the dust, so she .. might have slept chaste in my bosom.

Take heed, you prove this true!

d'Avol. My lord —

Duke. If not, I'll tear thee joint by joint.

See that you make it good!

d'Avol. I'll bring you, where you shall see it.

L. Sacr. 4. 1.

d'Avol. More *base* to clip and inveigle your *friend*.... to be drunk in the privacies of your *bed.*

Fiormonda. Thou hadst better been born a peasant.

Duke. You have roused a sleeping lion, whom no art ... shall reclaim but blood.

If any private grudge or female spleen, malice or envy ... have spurred thee on to set my soul on fire, without apparent certainty, I would unrip that womb .. etc.

You must produce an instant to my eye!

d'Avol. Would you desire my lord, to see them .... I blush to say doing what?

Duke. Bear witness, that ..... if ever I take rest ... before I know which way to satisfy fury and wrong.

Nay, kneel down!

(They kneel.)

Let's rise!

Now all's *agreed!*

Oth. Had it pleased heaven to try me with affliction etc.

But there where I have garnered up my heart. 4. 2.

Villain! be sure thou prove my love a whore.

Jago. My lord —

Oth. Or woe upon thy life! 3. 3.

Make me to see 'it!

Othello 4. 1.

Oth. With mine *officer.*

Jago. O 'tis *foul* in her. Vorher: to be naked with her friend *abed.*

Oth. 3. 3. Thou hadst been better have been born a dog.

Oth. 3. 3. Blood, Jago, blood!

Oth. 3. 3.

If thou

dost slander her

and torture me.

Oth.

woe upon thy life!

Oth. 3. 3. Give me the ocular proof!

Jago. Would you, the supervisor, grossly gape on, behold her tupped?

Jago (3. 3). Witness you ever burning lights!

Oth. Even so my bloody thoughts .. shall never look back, till that a capable and wide revenge, ... Swallow them up. Now, by yond marble heaven!

(kneeling.)

Jago (kneeling). Do not *rise* yet!

Oth. I *greet* thy love!

(Bianca kommt dazu.)	Othello 3. 1.
Duke. Bianca, ha, *how* is it?	**Desdem.** *How* now, *my lord?* I have been talking with a *suitor* here.
Bianca. *My lord* we have a *suit* . . .	
Bianca. That you will please to set Mauruccio at liberty, . . . I dare engage my honor, he's *innocent* in any wilful fault.	**Desdem.** To call Cassio back. For if he be not one . . . that errs in *ignorance* and not in cunning, I have no judgment in an honest face.

Somit ist nun die Handlung, wie sie sich unter den Hauptpersonen unseres Stückes abspielt, auf ihren Höhepunkt (genau nach dem Vorbilde Othello) getrieben worden; und genau nach dem Vorbilde wird sie weiter entwickelt und zu Ende geführt, so genau, dass sogar die einzelnen Act- und Scenenzahlen sich entsprechen: wie vorhin nämlich 3. 3., so jetzt im folgenden 4. 2., worin hier der Herzog die Bianca, dort Othello Desdemona über ihre Untreue zur Rede stellt; begonnen wird die Scene mit dem Ausforschen der Kammerzofen:

4. 2.	Othello 4. 2.
d'Avol. What, hast thou learned out *anything* of this pale widgeon?	**Oth.** You have seen *nothing* then?

Nun folgen die Vorwürfe:

Duke. Here was my fate engraven in thy brow, this smooth, *fair*, polished *table!*	**Oth.** Was this *fair paper* this most goodly book made to write whore upon?

Aber während Othello von Desdemona's Untreue wie von etwas wirklichem redet, erzählt der Herzog seiner Frau einen Traum, worin er ihre Falschheit und Buhlerei erkannt; dabei werden Gedanken aus späteren (und früheren) Othelloscenen vorweggenommen:

Duke. I have a sword, *'tis here*, should *make my way through* fire, through darkness, death and hell and all, (cf. Pity 4. 3. this sword, do'st see it?)	**Oth.** 5. 2. I have another weapon . . . o *here it is* . . . behold I have a weapon . . . I've seen the day, that with this little arm . . . *I've made my way through* more impediments . . .

to hew your lust-engendered flesh to shreds.

Bianca. *Mercy* protect me! will you murder me?

Weiter unten:

Bianca. Alas, what do you mean?

Duke. I am mad! forgive me, good Bianca!

Oth. 4. 1. I will chop her into messes.

Desdem. 5. 2. Talk you of killing? then heaven have *mercy* on me!

Othello 4. 2.

Desdem. Upon my knees, what does your speech import?

Oth. Are you not a strumpet?... I cry you mercy then!

Auch die Urtheile der Umgebung über Othello's verändertes Benehmen sind herübergenommen:

L. Sacr. 4. 1.

Fiormonda. Do you note my brothers odd distractions? ... What would you say, if he ... edged on by some thank-picking parasite should now ... I mistrust it *shrewdly.*

Ferner 4. 2.

Petruchio ... the duke is lately *much distempered* ...

Roseilli .... all is not well, *would 'twere!*

Othello 4. 2.

Emilia. Alas, Jago, my lord hath .. etc.

Jago. *Beshrew* him for it!

Emilia. I will be hanged, if some eternal villain ...... to get some office, . have not devised this ...

Othello 4. 1.

Jago. He (Oth.) is *much changed* ... if what he might he is not, *I would* to heaven, *he were!*

Der Herzog ermordet nun seine Frau in ihrem Bettzimmer (5. 1.) ein Motiv, das ebenfalls aus Othello (5. 2.) herübergenommen ist und schon einmal in „'Tis pity" (5. 5.) benutzt worden war; vorher hält er ihr ihre Sünden vor. (Othello 5. 2.) Dabei ein Motiv aus einer früheren Othelloscene:

L. Sacr. 5. 1.

Duke. What witchcraft used the wretch to charm thy heart? ... for without witchcraft it could never be done (cf. 'Tis pity 2. 4).

Othello 1. 1.

Brabantio. I therefore vouch again, that with some mictures powerful over the blood ... he wrought upon her (auch vorher mehrfach erwähnt).

Ebenso ein anderes Motiv aus Romeo und Julia. 3. 2.:

Duke. Come, *black angel,* fair devil ...

Julia. Beautiful tyrant, *fiend angelical* ...

Ein weiteres Motiv aus Hamlet 3. 4.:

Duke. Now turn thine eyes into thy hovering soul!	**Hamlet.** I set you up a glass, where you may see the inmost part of you.

Man erwäge, dass diese Reminiscenzen immer aus Scenen entnommen sind, worin Ankläger fungiren.

Als Bianca gestorben:

Duke. Sister, *she's dead* (cf. auch Tis pity 5. 5.)	**Oth.** 5. 2. (als er Desdemona ermordet hat). *She's dead!*

Was sich im Othello 5. 2. hintereinander abspielt, läuft in unserem Stücke noch durch verschiedene Scenen.

Fernando rechtfertigt sich:

L. Sacr. 5. 2.	Othello 5. 2.
Fernando. Let me die accurst, if ever . . . I did as much as . . . . save a kiss.	**Cassio.** Dear general, I never gave you cause.
Nibraska. Beshrew my heart, but *I believe thee!*	**Oth.** *I do believe it!*

Der Herzog erfährt die Unschuld (?) seiner Frau:

L. Sacr. 5. 2.	Othello 5. 2.
Fernando *thou hast butchered an innocent,* a wife as free from lust . . .	**Emilia.** . . . for *thou hast killed* the sweetest *innocent.*
Duke. Pish! this is stale dissimulation.	**Oth.** O — she was foul.
Fernando. By yonder starry roof, 'tis *true,* o duke! couldst thou rear up *another world* like this.	**Oth.** Nay, had she been *true,* if heaven would make me such *another world* . .
Duke. Bianca *chaste?*	**Emilia.** Moor, she was *chaste!*
Duke. Whither now shall I run from the day?	**Oth.** Where should Othello go?

Der Herzog will sich aus Reue und Verzweiflung tödten, man nimmt ihm das Schwert, wie dem Othello. Sein Zorn wendet sich gegen d'Avolos, der ihn zu der That aufgehetzt:

Duke. If you would choose a devil in the shape of man, an *arch-arch-devil,* there stands one.	**Oth.** 5. 2. Will you, I pray, demand that *demi devil,* why . . etc.

Erst in der folgenden Scene tödtet sich der Herzog, indem er gleich wie Othello sein trauriges Geschick noch einmal rekapitulirt. Diese Scene spielt im Grabgewölbe, wo der Leichnam Bianca's ausgestellt ist, leitet uns also zu Romeo und Julia 5. 3. über, ein Wechsel, den das Geschick des nächsten Liebespaares, das jetzt besprochen werden soll, verlangte; denn da dasselbe ganz in der Art der Liebenden von Verona gehalten ist, so war es natürlich, dass Ford plötzlich die Othellofabel verlässt, oder ihr vielmehr den Schluss der Juliafabel aufpfropft. Dieses Liebespaar ist des Herzogs Frau und der Günstling Fernando (C > < D) (Cassio und Desdemona entsprechend, soweit sie zu dem eifersüchtigen Herzog in Beziehung stehen, sonst aber nach dem Vorbild Romeo und Julia gehalten) (cf. zu ihnen auch Giovanni und Annabella in 'Tis pity).

Während Romeo und Julia durch den waltenden Familienzwist getrennt werden und ihre Liebe durch die Ungunst der Verhältnisse nur schöner und rührender erscheint:

> A pair of starr-crossed lovers . . . .
> Whose misadventured piteous overthrows
> Do, with their death, bury their parents' strife.
> (Prolog zu Rom. u. Jul.)

thürmt sich gegen Fernando und Bianca die eherne Schranke des Sittengesetzes (cf. Giov. u. Annab. in 'Tis pity). Nichts destoweniger hat Ford versucht (immer sein Vorbild im Auge), auch aus ihnen ein Paar der edelsten Dulder zu machen. Nicht etwa sonderbare Begriffe von weiblicher Tugend verführten ihn zu dem Missgriff, sondern seine Unselbständigkeit Shakespeare gegenüber: er will auch seinerseits a pair of starr-crossed lovers schildern, wie er es schon in 'Tis pity gethan und noch einmal in „the broken heart" (1633) versucht. (Unglückliche Liebe als Gegenstand der Tragödie ist ja in allen Litteraturen das Kennzeichen der dichterischen Schwäche und des Epigonenthums).

So nehmen (2. 4.) wie Rom. u. Julia 3. 5. die Liebenden, als der Morgen naht, von einander Abschied. Als sie 5. 1.

einander küssen, spielt ihre Rede in derselben (?) geistreichen Sonnettenform wie Romeo und Julia 1. 5.:

L. Sacr. 5. 1.	Rom. u. Jul. 1. 5.
Fernando. I sign it with this seal (kisses her).	**Romeo.** Thus from my lips by thine my sin is purged (kissing her).
Bianca. You shall not swear, take off that oath again! Or thus I will enforce it (kisses him).	**Julia.** Then have my lips the sin that they have took.
Fernando. Use that force and make me *perjured*; for whilst your lips are made the ***book***, it is a sport to swear and glory to forswear.	**Romeo.** Sin from my lips? o *tresspass* sweetly urged! Give me my sin again! (kissing her.) **Julia.** You kiss by the ***book***.

Als Bianca's Leichnam im Grabgewölbe ausgestellt worden, begiebt sich der Herzog dorthin, um zu klagen:

5. 3.	Rom. u. Jul. 5. 3.
Duke. Peace and sweet rest sleep here! . . . . Behold, I offer up the sacrifice of bleeding tears, shed from a faithful spring; pouring oblations of a mourning heart to thee	**Paris.** Sweet flower, with flowers thy bridal bed I strew; . . . . which with sweet water nightly I will dew, or wanting that with tears distilled by moans; the obsequies, that I for thee will keep, shall be to strew thy grave and weep.

Fernando ist vor der Ankunft des Herzogs bereits im Grabgewölbe, über die Leiche Bianca's gestreckt; umgekehrt bei Shakespeare Paris der zuerst Anwesende; daher werden auch dem *Fernando*, der doch eigentlich Romeo repräsentirt, die Worte des Paris in den Mund gelegt, die der *Herzog* sprechen sollte:

Fernando. Com'st thou, Caraffa, to practise yet a *rape upon the dead?* **Duke.** . . . . Thou *die'st* a death more fearful	**Paris.** This is . . . . Montague, And here is come to do some villainous *shame to the dead* . . . . for thou must *die!*
Fernando. Of death, poor duke? why that's the aim I shoot at!	**Romeo.** . . . I must indeed, and therefore came I hither!

Fernando vergiftet sich über der Leiche Bianca's:

Fernando. Here's health to victory! (drinks poison).	**Romeo.** . . . Here's to my love! (drinks).

Auch eine Wendung aus Hamlet schleicht sich ein:

Fernando. Not all the cunning antidotes of art can warrant me *twelve minutes of my life.*

Hamlet 5. 2.

Laertes. No medicine in the world can do thee good; in thee there is *not half an hour of life.*

Wie Romeo, freut sich Fernando über die schnelle Wirkung des Giftes:

Fernando. It works, it works already, bravely, bravely!

Romeo. O true apothecary! thy drugs are quick!

Der Herzog, der bisher den Paris gespielt, kehrt jetzt zu seiner Othello-Rolle zurück: als er sich erstochen:

Duke. Fools, *why,* could you dream *I would outlive* my outrage?

Oth. 5. 2. But *why should* honour *outlive* honesty?

Ein drittes Liebespaar: B > C (> < D < E) ist der schon erwähnte Günstling Fernando und des Herzogs Schwester Fiormonda; ihr Verhältniss vergleicht sich zu dem Bertram's und Helena's in „All's well that ends well." (Fiormonda verfolgt den Günstling mit ihrer Liebe;) Da aber „Ende gut" zu *den* Stücken Shakespeares gehört, welche einen äusserst schwachen Eindruck hinterlassen, Erinnerung und Reproduction jedoch immer der längsten Nachwirkung zum Opfer fallen, so erklärt sich leicht, warum Ford an Helena und Bertram vorübergeht, um sich den Hamlet zum Muster zu nehmen. Ob diese Erinnerung an Hamlet ihn bewogen, Fiormonda zu einer Wittwe zu machen, oder ob, da sie ihm einmal unter dem Bilde einer Wittwe erschienen, dies nun die Erinnerung an Gertrud wach rief und damit an Hamlet'sche Situationen überhaupt, genug, wo Fiormonda im Anfang auftritt, weht die Atmosphäre von Helsingör. Der Herzog tadelt seine Schwester wegen ihrer übermässigen Trauer um den verlorenen Gatten:

L. Sacr. 1. 1.

Duke. You are too silent! quicken your sad remembrance! though the loss of your dear husband be of more account than slight neglect, *yet 't is a sin* . . .

Hamlet 1. 2.

King. How is it, that the clouds still hang on you?

Queen. Good Hamlet, cast thy nighted colour off! Do not for ever . . . seek for thy noble father in the

Fiorm. Should *form,* my lord, prevail abore affection?	dust .... if it be (common) why seems it so particular with thee? **Hamlet.** Seems, Madam? nay it is! 'tis not alone my inky cloak, .. together with all *forms* of grief. **King.** .... fie! *'t is a fault to heaven.*

Gleich darauf:

L. Sacr. 1. 1.	Hamlet 3. 2.
Fiorm. You have yourself here a right noble duchess ... I dare presume she 'd not so soon forget a prince that thus advanced her (erste Gatte).	**Queen** (in the play). In second husband let me be accursed!
d'Avolos (aside) bitter and shrewd!	**Hamlet** (aside). Wormwood, wormwood!

Als Fiormonda dem Günstling ihre Liebe erklärt, beschreibt dieser ihr die Tugenden ihres ersten Gatten. So Hamlet seiner Mutter:

L. Sacr. 1. 2.	Hamlet 3. 4.
Fernando. I know it is a needless task in me, to set him forth in his deserved praise ... how much more he exceeded other men in most heroic virtues ..... his praise should be a field too large	**Hamlet.** See, what a grace was seated on this brow! (ihres ersten Gatten) .... A combination and a form indeed, where every god did seem to set his seal, to give the world assurance of a man. This was your husband!

Im folgenden verlässt sie ihre bisherige Rolle und betheiligt sich an der Othello-Intrigue (cf. oben.), während sie meist den Jago (d'Avolos) verstärkt, fällt sie auch gelegentlich in den Ton des Mohren selbst:

L. Sacr. 1. 1.	Othello 3. 4.
Fiorm. Honour? puh! Honour is talked of more than known by some.	**Oth.** ... the hearts of old gave hands; but now the new heraldry is hands not hearts.
Bianca. Sister, these words I understand not.	**Desdem.** I cannot speak of this.

Ein viertes Liebespaar (A > B) ist Roseilli und des Herzogs Schwester Fiormonda; diese schickt (warum, wird

nicht erklärt) ihren Anbeter in die Verbannung, der aber nicht dem Befehl Folge leistet, sondern in der Verkleidung eines „fool" seiner Geliebten nahe bleibt; was er in dieser Verkleidung erreichen will, ist nicht abzusehn, (ob er als Blödsinniger der Prinzessin mehr zu gefallen hoffen kann? Gifford. Note zur Stelle.) erklärlich wird diese Laune des Dichters, welcher der arme Roseilli gehorchen muss, nur durch das Vorbild, das er im Auge gehabt, nämlich den Edgar im Lear; daher kommt es denn auch, dass der Verbannte nicht einen eigentlichen Narren (fool) nachahmt, sondern einen „lunatic" oder wie Edgar sich auch noch nennt: poor Turligood, poor Tom (Lear 2. 3.), d. i. einen Bedlamiten. — Immer den Prospero oder Edgar vor sich (an den verbannten Herzog in As you like it oder den Herzog in Maass für Maass denkt er nie, weil es schwächer wirkende Figuren sind) lässt Ford einen jeden Verbannten in Verkleidung zurückbleiben, so den Richardetto in „Pity" (cf. oben) in der Maske eines Arztes, so den Orgilus in „Broken Heart" in der Kleidung eines Schülers des weisen Technikus, als welcher er eben so tolles Zeug redet wie Edgar, ob er doch gleich einem gelehrten Meister dient und tolle Reden deshalb in seinem Munde ganz unpassend sind. In allen diesen Fällen können die Verbannten durch ihre Verkleidung nichts erreichen und erreichen auch nichts; sie werfen zuletzt die Maske eben so unmotivirt ab als sie sie angelegt haben; und diese nutzlose „Komödie" enthüllt deshalb mehr als alles Andere die Factoren, die dabei im Spiele sind. Denn wenn Aehnlichkeit der *Sprache* auch aus der Aehnlichkeit der Situationen zu erklären wäre, so ist doch immer wieder hervorzuheben, dass diese Situationen nicht nur nicht kunstnothwendig, sondern dem Plane des Stückes sogar hinderlich sind. —

Die Nachahmung einer Stelle im Hamlet 5. 1. mag gleich hier erwähnt werden. Als Roseilli sein Verbannungsurtheil erfährt (L. Sacrif. 1. 1.), erkundigt er sich über verschiedene Länder, die er aufsuchen wolle. Dabei ist von England die Rede, das somit auf englischer Bühne aber gleichsam wie

ein fremdes Land verspottet wird. Zugleich erinnert das Erwähnen anderer Länder mit ihren Characteristiken an Comedy of Errors 3. 2.

Roseilli darauf in der Rolle eines Blödsinnigen:

L. Sacr. 2. 2.	Lear. 3. 4.
Roseilli a a a a aye. can speak . . *de* e e e e he e e e e.	**Edgar.** Who gives anything to poor Tom? . . . . . O do *de* do *de* do *de*.

So unterhält sich auch Mauruccio mit dem Pseudo-Blödsinnigen Roseilli und richtet tiefsinnige (?) Fragen an ihn wie Lear an den Edgar; wobei zu bemerken, dass dieser Mauruccio auch ein halber Narr ist, wie Lear halb wahnsinnig:

L. Sacr. 3. 2.	Lear. 3. 4.
Maur. (zu Roseilli). Tell me, rare *scholar*, which in thy opinion doth *cause* the strongest breath, garlic or onion?	**Lear** (zu Edgar). First let me talk with this *philosopher!* tell me: what is the *cause* of thunder?

Weiter unten in derselben Scene bemerkt der Herzog, in die Betrachtung des Pseudo-Idioten Roseilli versunken:

L. Sacr. 3. 2.	Ebenso Lear 3. 4.
Duke. How happy is that idiot, whose ambition is but to eat and sleep and shun the rod! (Der Mensch in seiner tiefsten Erniedrigung)	**Lear.** Is man no more than this? (Edgar betrachtend.) Consider him well! Thou owest the worm no silk . . etc. unaccomodated man is no more but such a poor bare forked animal . . .

Am Schluss des Stückes gibt sich Roseilli wie Edgar zu erkennen und gleich Edgar soll er uns die siegreich überlebende Tugend bedeuten.

Fiormonda (B.) wird aber auch noch von einem Anderen angebetet, Mauruccio nämlich, einem alten Gecken und lächerlichen Liebhaber. Wie in „'Tis pity" Bergetto dem Slender nachgebildet ist, so Mauruccio dem Falstaff, Malvolio und Sir Andrews. Wenn derselbe von seiner eigenen Grazie redet und die trefflichen Eigenschaften seiner Person herausstreicht, (2. 1.) wenn gar von seinen „three score years" die Rede ist (2. 3.) so gedenkt wohl Jeder des Sir John. (Heinrich IV.

[1] 2. 4.) Wenn er (2. 1.) mit seinem Diener sich galantes Benehmen gegen seine Geliebte einstudirt, taucht sofort die Erinnerung an Malvolio auf, (What you will 2. 5.) „who is practising behaviour to his own shadow.“ Wenn er aber gar „astronomischen Unsinn“ schwatzt, ist die Entlehnung unverkennbar:

L. Sacr. 2. 2.	What you wih 2. 3.
Maur. Yes, my lord, and resolved to lie forth for the breviating the prolixity of some superfluous *transmigration* of the *suns* double cadence to the western horizon.	**Sir Andrew.** ... In sooth, thou wast in very gracious fooling last night, when thou spokest of Pigrogromitus, of the Vapians *passing* the *equinoctial* of Queubus.

Zuletzt sei noch des Wüstlings Ferentes und der drei von ihm verführten Mädchen Erwähnung gethan. Nicht nur eine, gar zwei davon sind die Töchter von Staatsräthen. (also 2 Ophelien und 2 Polonius. Die beiden letzteren treten uns in „Broken Heart“ noch einmal entgegen. Laertes und Ophelia, als Kinder des einen der Beiden fehlen nicht — noch mehr — sogar die Abschiedsscene, die Abreise des Laertes und das Versprechen, das Ophelia ihm gibt, nichts ist vergessen; um so wunderbarer gerade dies Versprechen, als es für die Entwicklung der Fabel später gar keine Bedeutung hat. Broken Heart. 1. 1.) (cf. dazu auch die Frage nach dem Ring in 'Tis pity. 2. 6.)

Und nicht nur zwei Frauen (Mrs. Page und Ford) liebt dieser Fallstaff; unser Dichter fügt auch noch eine dritte hinzu. Jeder hat er das gleiche Versprechen gemacht:

L. Sacr. 3. 1.	Merry wives 2. 1.
Julia. Now, by the stars, he did the like to me .... **Colonna.** Those very words he used to me	**Mrs. Page.** Letter for letter, but that the name differs.

Als alle drei Weiber mit ihm zusammentreffen, zerren sie ihn hin und her:

L. Sacr. 3. 1.	Merry wives 5. 5.
Julia. Love, you must go with me! **Colonna.** Love, let us walk!	**Falstaff** (als Mrs. Page und Ford ihn hin und her zerren): Divide me like a bribed buck!

Der eine der Staatsräthe wirft seiner Tochter ihre Schande vor; sie antwortet:

L. Sacr. 3. 1.	Hamlet 1. 3.
Colonna. . . . . he hath sealed his oath to mine, to be my husband.	**Ophelia.** And hath given countenance to his speech with almost all the holy vows of heaven.
Nibr. Husband? hey-day!	**Polonius.** Ay, springes to catch woodcocks!

Die drei Weiber vereinigen sich, ähnlich wie die Frauen von Windsor, zur Rache an ihrem Verführer.

Alle 7 von Ford verfassten Stücke können natürlich hier nicht Besprechung finden. Es genüge für die übrigen die Shakespeare'schen Vorbilder anzugeben.

„Lovers Melancholy", soweit nicht „Burtons Anatomy of Melancholy" benutzt ist, schliesst sich eng an den Pericles. Es behandelt die Heilung eines schwermüthigen Fürsten durch ein Mädchen. Natürlich wird dabei auch ein anderer gemüthskranker Prinz (Hamlet nämlich) mit berücksichtigt.

„Broken Heart" ist ein Mischwerk aus verschiedenen Shakespeare'schen Dramen. Es findet sich darin ein Staatsrath mit Sohn und Tochter (Polonius, Laertes, Ophelia). Der Sohn geht auf Reisen und nimmt seiner Schwester ein Versprechen ab, das natürlich wieder für das ganze Stück bedeutungslos ist. (cf. Love's Sacrifice.) Ein alter Eifersüchtiger bewacht seine junge Frau wie Shylock seine Tochter; er befiehlt seiner Dienerin „to look to the doors" wie Shylock dem Lancelot „to stop the houses casements". Diese Dienerin ist zuweilen taub „wenn der Wind südlich bläst", wie Hamlet närrisch bei Nordnordwest. Auch flucht der Alte gerade wie Shylock über Nachrichten, die er erhält u. s. w. Ein junger Mann, der in die Verbannung geht, spielt den Edgar (cf. Love's Sacrifice). Zurückkehrende Krieger werden von ihren Damen verspottet, wie Benedick von Beatrice. Der Name Messina in „Viel Lärm" erzeugt hier „*Messene*" und Sparta etc.

„Perkin Warbeck“ schliesst sich an „Heinrich IV.“ und die Rebellion Percy's.

„Lady's Trial“ verräth schon durch seinen Titel die Verwandschaft mit „Cymbeline“, „Wintermährchen“ und „Othello“.

„Fancies chaste and noble“ nimmt eine Sonderstellung ein. Es gehört nicht mehr der Shakespeare'schen Zeit an, sondern ist ein Vorläufer der folgenden „liederlichen“ Periode, die Dryden, Lee, Otway, Congreve etc. so berüchtigt gemacht haben. Ein Herzog, um 3 verwaiste Mädchen, die er versorgen und erziehen will, um sich haben zu können, sprengt von sich das Gerücht aus, dass er Castrat sei. Ein anderes junges Mädchen geht in seine Dienste; der Herzog verliebt sich in sie, Wahrheit und Edelmuth kommen an den Tag, und eine Heirath schliesst das erbauliche Stück.

